

поэзию В.А. Жуковским («Невыразимое», 1819 г.), по-разному варьируется во всех вышеприведенных текстах русских поэтов, но общей для них является приоритетность «молчания» («тишины») как особого качества поэтической речи, обеспечивающего полное соответствие языка поэзии ее предмету. Бродский, с его лингвоцентризмом и онтологизацией языка, языковой системы и языковых явлений, онтологизирует и молчание, понимая его как речь Времени (см., например, «Горбунов и Горчаков», «Бабочка» и др.).

4. Лексико-смысловой, а также идеографический анализ языкового пространства данного стихотворения позволил установить следующее:

а) неологизм «тихотворение» является смыслообразователем и смысловыразителем; кроме того, эта лексема выполняет ведущую структурно-композиционную функцию оформления лексико-смысловой замкнутости («зеркальности») текста;

б) основные смыслы, которые выражает слово «тихотворение» таковы:

- «сотворенное в тишине»;
- «сотворенное тишиной»;
- «сотворение тишины»;
- «идеальное творение»;
- «потенциальное, могущее быть сотворенным»;
- «сотворенное в одиночестве» и т.д.

Ведущими смыслами, доминирующими в организации ядерной части общей лексико-смысловой системы стихотворения, являются все перечисленные; однако смысловой вариант «сотворение тишины» может считаться базовым в ряду остальных, так как идеальная речь, по В.А. Жуковскому, Ф.И.-Тютчеву и др., – это молчание;

в) в стихотворении выделяется несколько смысло-тематических групп слов, среди которых две группы со значением «молчание» и «речь», вступающая в антиномические отношения и связи, составляют основу общей и целой смысло-тематической структуры стихотворения.

5. Стихотворение И.А. Бродского «Тихотворение мое, мое немое...» тематически, лексически и просодически включается в традиционную (классическую) парадигму поэтических текстов русской поэзии XIX-XX вв. Что позволяет сделать вывод предварительного характера о том, что мотив (концепт) молчания остается в концептуальной сфере русской поэзии динамическими (подвижными), но неизменным.

© Ю.В. Доманский

Тверь

ТИПОЛОГИЯ НЕКЛАССИЧЕСКИХ СПОСОБОВ ЦИКЛИЗАЦИИ В АЛЬБОМАХ РУССКОГО РОКА

Мы исходим из того, что альбом в русском роке может быть рассмотрен как аналог лирического цикла. Наблюдения показали, что в рок-

альбомах актуализируются универсальные циклообразующие связи (заглавие, композиция, пространственно-временной континуум, изотопия)¹. Такая актуализация указывает на следование литературной традиции.

Вместе с тем, следует согласиться с Л.С. Яницким, отмечающим, что для цикла в современной литературе «характерен отказ от традиционалистской установки»². И рок-альбомы в целом ряде случаев циклизуются по различным неклассическим путям. Задача данной работы – предложить формальную типологию неклассических способов циклизации в русском роке.

Наиболее распространено разнообразное использование «чужого»: от включения «чужих» песен в «свои» альбомы до альбомов, целиком состоящих из «чужих» композиций.

«Чужое» в структуре «своего» альбома – прием в русском роке достаточно частотный. Например, альбом группы «NAUTILUS POMPILIUS» «Разлука» открывается хоровым пением одноименной народной песни. С одной стороны, исполнение выглядит довольно иронично и призвано заявить принцип контраста по отношению ко всему остальному материалу альбома, выстроить оппозицию «массовый застольный фольклор/рок»; но, с другой стороны, заявленный в тексте народной песни мотив разлуки актуализируется в теме всего альбома – теме отчужденности человека от мира за кажущейся гармонией. Следовательно, в данном случае «чужое» слово, вынесенное в начало альбома, может быть рассмотрено как своеобразная увертюра ко всему альбому.

Значимо «чужое» слово и в финале альбома: «Песни с окраины» Гарика Сукачева завершаются песней «Нет не красотками...» на стихи Бодлера в классическом переводе Ю. Левика (сонет «Идеал»). Учитывая, что большинство песен этого альбома – стилизации под городской фольклор, в частности романс, т.е. жанр культуры массовой, бодлеровский элитарный сонет в сочетании с «бульварной» мелодией позволяет говорить об особой концепции автора. В целом же, «чужое» в контексте «своего» помогает автору альбома универсально доказать «свою» точку зрения. Так происходит, например, при включении в альбом группы «Кино» «Начальник Камчатки» известной опереточной «Арии мистера Х». Эта песня как нельзя лучше и глубже раскрывает сущность лирического и сценического героя Виктора Цоя, помогает подкрепить собственные сентенции контекстом мировой культуры.

Другой неклассический способ циклизации – альбом, целиком состоящий из «чужих» песен, когда автор альбома выступает только как исполнитель. В таких альбомах материалом могут служить песни какого-либо одного автора – например, «Песни А. Вертинского» Б.Г., где значимым оказывается подбор песен и их расположение в пределах альбома, то есть создание нового контекста. Это же важно и для другого типа – когда комбинируются песни из разных источников («Песни, которые я люблю» А. Макаревича, включающий известные песни

А. Вертинского, Б. Окуджавы, Н. Богословского, А. Галича и др., «Симпатии» группы «ЧайФ»). В этих случаях концептуальным становится заглавие альбома, а не только подбор и композиция.

В целом же здесь важен своеобразный культурный переход, совершаемый «чужими» песнями: попадая в контекст всего остального творчества их нового исполнителя, даже без роковой обработки они становятся фактом рок-культуры, то есть обретают новый культурный статус. Следовательно, теперь их можно рассматривать не только с точки зрения той системы ценностей, в которой они существовали прежде, но и в новой системе координат, системе координат рок-культуры. Кроме того, уже на уровне поэтики, читательский контекст становится авторским, ибо новый исполнитель (экс-читатель) – автор концепции «своего» альбома. Вообще же, идущие по пути создания «своих» контекстов из «чужих» текстов как бы обостряют ситуацию постмодернизма, когда все уже сказано, и для того, чтобы высказать свою точку зрения, достаточно собрать высказывания предшественников, отвечающие своему мироощущению, и по-своему скомпоновать их.

Встречаются и альбомы, в которых разные исполнители поют песни из одного источника. Например, «Парк Майкского периода» (рокеры поют песни Майка Науменко) или «Странные скачки» (рокеры поют песни Высоцкого). В таких альбомах исполнителем песни подбирается в зависимости от его сложившегося поэтического и сценического имиджа, который в большинстве случаев так или иначе соотносится с маской героя песни. При обращении к наследию Майка или Высоцкого такой способ циклизации видится очень продуктивным, ибо позволяет и раскрыть многогранность лирического героя, и «проверить» нового исполнителя классическим материалом.

По похожему принципу строится альбом «Краденое солнце» КС (саундтрек, как называли его авторы), когда известные исполнители поют партии тех животных, которые по своим традиционным характеристикам подходят голосовым данным и сложившемуся имиджу вокалистов (например, партию Медведя исполняет Юрий Шевчук, а Крокодила – Олег Гаркуша). Но только здесь «чужой» текст ложится на «свою» музыку. Это еще один способ циклизации. Более других преуспел в нем Александр Градский, многие альбомы которого целиком составлены из песен на «чужие» стихи. Концепция при этом воплощается не только в музыке, но и, как в альбомах из «чужих» песен, в подборе и расположении в альбоме стихов одного автора (например, альбом «Сатиры» написан на стихи Саши Черного) или синтезе стихов различных авторов – по такому принципу строится ряд альбомов: «Сама жизнь»/«Утопия А.Г.» содержит песни на стихи П. Элюара, П. Беранже, П. Шелли, Р. Бернса, а песни альбома «Ностальгия»/«Флейта и рояль» написаны на стихи В. Набокова, В. Маяковского и Б. Пастернака. Можно так же упомянуть альбомы группы «Странные игры»

«Метаморфозы» и «Смотри в оба» (участники этой группы «в качестве текстов к композициям использовали переводы французских поэтов и шансонье XX века»³; так, песни в альбоме «Смотри в оба» написаны на стихи Н. Гильена, Ж. Тардые, Т. Тзары, Р. Кено, А. Бестера, представлена и русская литература – Козьмой Прутковым). Вообще же, во всех этих случаях мы сталкиваемся с явлением, отмеченным И.В. Фоменко применительно к пушкинскому циклу «Подражания Корану», когда, «в частности, способом перебора вариантов становится цикл, позволяющий соотнести разные фрагменты «чужого», закрепленные в отдельных стихотворениях»⁴.

Но «чужое» совсем не обязательно должно просто воспроизводиться. К неклассическим способам циклизации можно отнести и драматизацию текста-источника (например, «Свинопас» группы «Зимовье зверей» – «Музыкальный спектакль по мотивам сказки Г.Х. Андерсена»), и вариации на тему текста-источника («Нижняя тундра» группы «Ва-БанкЪ»/Виктора Пелевина).

Из неклассических способов циклизации, не связанных с использованием «чужого», обратим внимание на случаи, когда в создании песен альбома принимают участие разные авторы. Но они воплощают, тем не менее, единую концепцию. Показательный пример – альбомы группы «Ва-БанкЪ». Другой случай – в «Треугольнике» «Аквариума» не все тексты песен принадлежат Б.Г. – ряд песен написан на стихи А. Гумницкого («Марш», «Хорал», «Крюкообразность», «Поэзия», «У императора Нерона», «Мой муравей»). Но все песни, несмотря на разное авторство, как и в случае с «чужим» словом, создают единую мононаправленную систему ироничного осмысления мира, игры с ним, благодаря чему «Аквариум» преодолевает «серьезность» своих прежних альбомов.

Распространено в роке и перенесение песен из альбома в альбом, благодаря чему в новом контексте может возникать новый смысл⁵. Так, Майк очень часто включал в разные альбомы одни и те же песни. Например, «Если ты хочешь» звучит в альбомах «Сладкая N и другие», «Blues de Moscou», «Уездный Город N», «Музыка для фильма»; «Дрянь» – в «Сладкая N и другие», «Blues de Moscou», «Музыка для фильма», и примеров такого рода в творчестве Майка и «Зоопарка» много. При этом есть и альбомы, почти целиком оригинальные – «LV», «Белая полоса». То же и в творчестве Цоя и группы «Кино»: например, песня «Последний герой» включена в альбомы «Начальник Камчатки» и «Ночь», а целый ряд песен альбома «46» включались впоследствии в альбомы «Начальник Камчатки» и «Это не любовь». Благодаря этому старая песня в новом контексте может обретать новый смысл.

Особое место занимают в альбомах стихотворные скрепы, когда зачитываемое перед песней стихотворение не только служит своеобразной прамбулой именно этой песне, но порой воплощает идею всего альбома.

Например, заглавная песня альбома «Стремя и люди» группы «Облачный край», завершающая альбом, предваряется чтением нараспев довольно длинного стихотворного пассажа, который и начинается, и заканчивается декларацией заглавного мотива: «Люди и стремя/Стремя и люди», – а по объему превосходит предваряемую песню. Кроме того, стихотворная прамбула и содержательно, и ритмически контрастирует с самой песней. Все это указывает на особую значимость этого стихотворения не только для следующей за ней песни, но и для всего альбома. Частным случаем такого рода является чтение фрагмента речитативом и следующее вслед за ним его же исполнение под музыку. Так, у того же «Облачного края» в одном из альбомов фрагмент: «Жизнь это море чудесных коллизий, / Море дурной окровавленной слизи, / Слюны из бешеной пасти поэта – / Это ль не чудо? Не чудо ли это?» – сначала читается, а потом, сразу вслед за чтением, поется в начале песни.

Наконец, рок-культура тяготеет в своей цикличности к особому рода драматизации, примером чему могут служить альбомы группы «Водопад имени Вахтанга Кикабидзе» «Отвечаем на письма» и «Первый все-союзный панк-съезд». Так, «Первый всесоюзный панк-съезд» «представлял собой спектакль, максимально приближенный по форме к радиотеатру»⁶. Каждая песня – речь того или иного делегата, а между песнями – своеобразные предвыборные дебаты. Альбом имеет выстроенный сюжет и вплотную приближается, по замечанию А. Кушнера, «к жанру стеб-мюзикла»⁷.

С драматизацией тесно связано все прочнее входящее в культурный обиход понятие саундтрека. Очевидно, что альбомы такого типа являются лишь дополнением к иному видовому образованию – фильму. Однако можно говорить и о том, что саундтрек вполне может быть рассмотрен как самостоятельное произведение, как бы замещающее фильм и развивающее аудиальным способом его заглавие, композицию, систему образов и прочие компоненты. Наиболее показательный пример – «Кризис среднего возраста» Гарика Сукачева.

И совершенно особый случай циклизации в русском роке – так называемый «Золотой диск» так называемого «Мухомора» – «сборник провокационных, издевательских стихотворений, виртуозно исполненных под фонограммы популярных мелодий <...> «Золотой диск» представлял собой типичное постмодернистское произведение – с элементами радиотеатра, рока, эстрады и студенческого капустника, в котором обыгрывалась и оригинальнейшим образом интерпретировалась вся мировая культура»⁸. Неслучайно отмечалось, что этот альбом – «сложная теоретически-эзотерическая авангардная композиция»⁹. Конечно, «Золотой диск» – особый случай, исключение на общем фоне, но и такого рода пример важен для понимания закономерностей развития неклассических способов циклизации русской рок-культуры.

Все эти способы нуждаются в самом детальном рассмотрении, что мы

и попытаемся сделать в будущем.

Примечания

¹ Подробнее см. нашу работу: Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 3. Тверь, 2000. С.99–122.

² Яницкий Л.С. Стихотворный цикл: динамика художественной формы. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998.

³ Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. М., 1999. С.148.

⁴ Фоменко И.В. Три пушкинских отсылки к сакральным текстам // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 6. Тверь, 2000. С.27.

⁵ Интересно, что подобное явление можно было наблюдать и в поэзии «Серебряного века». Так, В. Иванов «мог включать в свои циклы <...> стихи многолетней давности» (Цит. по: Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. С.21).

⁶ Кушнир А. Указ. соч. С.269.

⁷ Там же. С.270.

⁸ Там же. С.105.

⁹ Цит. по: Кушнир А. Указ. соч. С.107.

© М.В. Дудорова
Екатеринбург

КОНЦЕПТ «ПРОСТРАНСТВО» В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ И. АННЕНСКОГО)

Художественный текст как особая система, имеющая свои внутритекстовые связи и законы, отражает особую структуру организации времени и пространства в их нерасторжимом единстве. При этом организация отношений между континуумом (хронотопом) действительности и художественного текста является одним из ключевых пунктов при изучении индивидуально-авторского восприятия, то есть картины мира.

Данное исследование проводилось на материале поэзии И. Анненского. На начальном этапе работы объектом стали две лексемы: *здесь* и *там*, затем к ним прибавились семантически родственные (или, по Ю.Д. Апресяну, семантические производные): *тут*, *туда*, *сюда*, *оттуда*, *отсюда*, также задающие пространственную ориентацию. Предметом исследования стали семные модификации местоименных наречий в контексте.

До текстового анализа был проведен анализ словарных статей, который позволил сделать следующие выводы:

– местоименные наречия не имеют четкого денотата, о чем свидетельствует преобладание в словарных дефинициях указательных местоимений (тот, этот) и почти полное отсутствие слов знаменательных частей речи;

– данные лексемы могут иметь как пространственное, так и временное значение, о чем свидетельствует употребление в словарной дефиниции «в это время» и «потом, затем», носящего характер указания на